



En sang der er et overlevelsesudstyr

Kock, Christian Erik J

Published in:
Tøm nu dit glas, se døden på dig venter

Publication date:
2015

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Document license:
[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):
Kock, C. E. J. (2015). En sang der er et overlevelsesudstyr. I P. Olsen, R. Larsen, & H. Lundsteen (red.), *Tøm nu dit glas, se døden på dig venter: nye vinkler på Bellman* (s. 242-258). Forlaget Spring. Skrifter udgivet af Selskabet Bellman i Danmark Bind 7

En sang der er et overlevelsesudstyr

Af Christian Kock

Abstract

Fredmans Epistel N:o 81 er en af de Bellman-sange der oftest er blevet fortolket af sangere og grupper, og som synes at være blandt hans mest virkningsfulde. Hvad er dens virkning, og hvad beror den på? Læsningen her inddrager både ord og musik, lyd og tanke.

Epistel N:o 81

Til Grälmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto bommen, diktad vid Grafven. Dedicerad till Doctor Blad.

Märk hur' vår skugga, märk Movitz Mon Frere!
Innom et mörker sig slutar,
Hur Guld och Purpur i Skåfveln, den där,
Byts til grus och klutar.
Vinkar Charon från sin brusande älf,
Och tre gånger sen Dödgräfvaren sjelf
Mer du din drufva ej kryster.
Därföre Movitz kom hjälp mig och hvälf
Grafsten öfver vår Syster.

Ach längtansvärda och bortskymda skjul,
Under de susande grenar,
Där Tid och Döden en skönhet och ful
Til et stoft förenar!
Til dig aldrig Afund sökt någon stig,

Lyckan, eljest uti flygten så vig,
Aldrig kring Grifterna ilar.
Ovän där väpnad, hvad synes väl dig?
Bryter fromt sina pilar.

Lillklockan klämtar til Storklockans dån,
Löfvad står Cantorn i porten;
Och vid de skrålande Gåssarnas bön,
Helgar denna orten.
Vägen opp til Templets griftprydda stad
Trampas mellan Rosors gulnade blad,
Multnade Plankor och Bårar;
Til dess den långa och svartklädda rad,
Djupt sig bugar med tårar.

Så gick til hvila, från Slagsmål och Bal,
Grälmakar Löfberg, din maka;
Där, dit åt gräset långhalsig och smal,
Du än glör tillbaka.
Hon från Danto bommen skildes i dag,
Och med Hanne alla lustiga lag;
Hvem skall nu Flaskan befalla.
Torstig var hon och uttorstig är jag;
Vi ä torstiga alla.

FE 81 er en af de mest kendte og elskede sange i *Fredmans epistlar*. Bellman skal selv have betegnet den som en af sine bedste, da han dedicerede den til sin ven, doktor Anders Blad. Doktoren havde ønsket sig at få tilegnet nr. 82, den berømte "Vila vid denna källa" – men den var optaget. Den vedvarende popularitet af FE 81 kan man se af at den er blevet indsunget af en lang række samtidige kunstnere, deriblandt svenske troubadourer som Fred Åkerström, Stefan Sundström og ikke mindst Cornelis Vreeswijk. Punk-rockgruppen *Imperiet*, med forsangeren Joakim Thåström (der senere flyttede til Danmark), havde en single på svensktoppen i 19 uger i 1985 med deres version af sangen, og en video

af den ligger på YouTube og har været set over en halv million gange.¹ Også flere engelsksprogede versioner er blevet indspillet af rytmiske bands, bl.a. af det svenske ”Doom Metal” band *Candlemass* på deres album *Ancient Dreams* fra 1988² og det amerikanske band *While Heaven Wept* (også et ”Doom Metal” band) på albummet *Of Empires Forlorn* (2003).³ Det svenske ”Black Metal”-orkester *Marduk* indspillede, ligeledes i 2003, en engelsk version under titlen ”Castrum Doloris” på deres album *World Funeral*.⁴ Den engelske kvindelige vokalgruppe *Medieval babes*, der excellerer i klokkerene arrangementer af sange fra middelalderen, indspillede sangen på en helt anden måde (på svensk!) i deres album *Mirabilis* fra 2005.⁵ Senere har bl.a. folkemusikeren Sofia Karlsson indspillet sangen på sit album *Visor från vinden* (2007).

Det er interessant at denne sang har appelleret til så mange nutidige artister der ellers har meget lidt affinitet til 1700-tallet – især de mange bands inden for forskellige versioner af ”Metal”-rock – Black Metal, Doom Metal. Det gælder for dem såvel som for mange af de andre nyere indspilninger, at de opfatter sangen som sort, grotesk, dystert, men med bizarre elementer, skummel, vrængende, uhyggelig, makaber. Yderpunktet er *Marduks* indspilning, der foregår i et blytungt slæbende tempo, og hvor vokalisten knap kan siges at synge. I stedet høres en overkomprimeret stemmebrug, som kun er egnet til mikrofonsang. Stemmælæberne er presset så hårdt mod hinanden at de næsten ikke kan svinge. Man hører derfor ikke en bestemt tonehøjde og heller ikke vokalerne i ordene selv. Det hele lyder som en ekstremt forceret hvisken. Inden for rytmisk sang kaldes denne syngemåde for ”growling”, det ord man også bruger om aggressive dyrelyde. *Imperiet*, *Candlemass* og *While Heaven Wept* vælger ligeledes tunge, indædte tempi, som om de slæbte jernkæder efter sig på vej til deres egen begravelse.

Grunden til at nævne alle disse nutidige fortolkninger af Bellmans sang er at de er en art data om receptionen af den: Den er blevet oplevet som et særdeles stærkt virkende sprogligt-musikalsk kunstværk, både af dem der har indsunget den, og af en mængde mennesker som har hørt og set indspilningerne på YouTube og udtrykt deres grebthed af dem.

Der er ikke tvivl om at disse grupper forholder sig til noget som klart er til stede i Bellmans tekst og i musikken (som *kan* være af Bellman selv,

eller i hvert fald arrangeret af ham). Denne tekst er ekstremt tæt, intens og utvivlsomt fremragende for en sanger at foredrage – med ord og lyde der indbyder til at man *tværer* i dem. Den udpensler og *vader* i gravens endegyldighed, dystrethed og klamhed. Livet er sort og usselt, og så er det oven i købet alt for kort; døden er det eneste sikre, og hvad der eventuelt måtte være på den anden side, snakker vi slet ikke om.

Retorisk analyse

Den retoriske kritiker og polyhistor Kenneth Burke har sagt at et digt (eller en anden symbolsk handling) er "the dancing of an attitude" (1941, 9). Og der bliver virkelig ageret en attitude i Metal-gruppernes versioner af Bellmans sang. Livet præsenteres hos dem som en slæbende dødedans – og man kan så notere sig hvordan en strøm af opstemte, skamrosende kommentarer føjes til af YouTube-brugere fra nær og fjern: *Imperie*-forsangeren Joakim Thåström er det største i svensk musik, og mere af samme slags. Det er tydeligt at sangen sådan oplevet giver mulighed for at *svælge* i en attitude. Ikke én man nødvendigvis tror på er den rette, men én der tilfredsstiller. Jeg vil prøve at indkredse nogle af de egenskaber der muliggør at sangen kan virke sådan.

Man kan også sige det sådan at min kommentar til Bellmans sang er nogle brudstykker til en *retorisk* analyse. Derved forstår jeg en analyse der vil forstå sangens potentielle *virkning*. Vi har at gøre med et "æstetisk" artefakt, og den virkning der vil være i fokus, er dets *æstetiske* virkning. Derved forstår jeg virkning som en modtager oplever *imens* han eller hun hører/læser/fremfører sangen – og som er lystfyldt på den måde at modtageren vælger at opsøge den for dens egen skyld (altså ikke som middel til noget andet). Og endda gøre det igen og igen.

Retorisk tænkning i tidens løb har undertiden medregnet æstetisk virkning – som vi f.eks. ser hos en forfatter fra omkring Kristi tid der kaldes Longinos, og som har skrevet værket *Om det ophøjede* (*Peri hypsous*). Andre retoriske tænkere, f.eks. Aristoteles, har også beskæftiget sig med æstetisk virkning (jf. hans *Poetik*), men har ikke regnet den med ind under

retorikken, der hos Aristoteles alene handler om offentlige taler og deres samfundsfunktioner. Jeg mener det er bedst at definere retorik bredt, så den både omfatter æstetik og samfundsdiskurs og meget andet – men jeg mener samtidig at Aristoteles i sin *Poetik* gjorde noget afgørende rigtigt – derved at han, i modsætning til det meste af den akademiske kunstvidenskab sidenhen, lokaliserede tragediens værdi og funktion i dens virkning – ikke i dens semantiske indhold eller ”betydning”, der snarere ses som midler til virkningen. En tragedie kan i kraft af sine indholdsmæssige og formelle interne egenskaber bevirke en ”tragisk lyst” hos tilskuere, og denne kan igen bevirke en psykologisk proces der kaldes *katharsis*. Den tragiske lyst er æstetisk og består imens vi ser tragedien; *katharsis* virker også i nogen tid derefter og har derfor en vigtig funktion i det gode samfund – mener Aristoteles. Æstetisk lyst kan altså, skønt den er knyttet til selve værkoplevelsens afgrænsede tidsrum, godt have en funktion og vigtighed der rækker ud over den selv, ind i den enkeltes og samfundets liv.

At forstå disse sammenhænge er at forsøge en retorisk analyse. Fordi den bygger på at virkningen er meningen, må den nødvendigvis gå ud fra virkningen *på nogen* – og i sådan en analyse er der ofte tale om virkningen på analytikeren selv, analyseret ved introspektion. Der er også brug for analyser der mere bredt og empirisk ser på den ”reception” som et kunstnerisk artefakt har haft på mange. Men i begge tilfælde knytter analysen sig til oplevelser, potentielle eller empiriske, hos et eller flere *subjekter*. Her kan jeg lige så godt bekende kulør: Når vi taler om betydning eller virkning, er menneskelige subjekter uvægerlig inde i billedet. Ingen betydninger eller virkninger eksisterer uafhængigt af menneskers hjerner. En betydning eller virkning som er objektiv i den forstand, at den alene er ”i teksten”, men ikke i menneskehjerner, er et fantom. (De opfattelser af retorik, æstetik og æstetisk videnskab som er udtrykt kortfattet ovenfor, har jeg fremført grundigere forskellige steder, bl.a. i Kock 2008 og Kock 2012.)

Nu går vi i gang med analysen af sangen. Nogle realkommentarer kunne der aller først være brug for. Sangen har en dobbelt dedikation: ”Til Grålmakar Löfberg i Sterbhuset vid Danto bommen ... Dedicerad till Doctor Blad”, og det angiver at være ”diktad vid Grafven”. ”Grålmakar

Löfberg” er en biperson vi ikke ellers hører noget om hos Bellman. En ”grälmakar” må nok oversættes som en kværlulant eller et brokkehoved, og ”Sterbhuset” har været et udsænkkningssted hvor Löfbergs nu afdøde kone – hvis begravelse sangen skildrer – har serveret våde varer for Bellman og hans venner. Stednavnet ”Danto” findes i dag i formen Tanto; det er et område på sydsiden af bydelen Södermalm, ud imod Årstaviken. Her lå der oprindeligt en sukkerfabrik og fra et brændevinsbrænderi, der må have leveret til bl.a. Bellman-gruppen. På dette sted blev der om vinteren opkrævet afgift af trafikken over isen ind i Stockholm; derfor var der en bom, ”Danto bommen”.

Sproglydenes musik

Bellmans tekst ligger godt og udtryksfuldt i munden. ”Märk hur’ vår skugga, märk Movitz Mon Frere! / Innom et mörker sig slutar, / Hur Guld och Purpur i Skåfveln, den där, / Byts til grus och klutar.” Her er rigtig mange alliterationer, især nasalen *m-m-m-m* i de første to linjer. Og så er der de rundede vokallyde: *hur*, *skugga*, *Movitz*, *slutar*, *Hur*, *Guld*, *Purpur*, *Byts*, *grus*, *klutar*. På disse vokaler kan man virkelig synge en lyd der suser, hujer, hylér – eller hvad skal man kalde det? Kenneth Burke taler i essayet ”On Musicality in Verse” (i *The Philosophy of Literary Form*) om hvordan digtere laver ”concealed alliteration by cognates” (1941, 371) – altså en gentagelseeffekt hvor det der gentages, ikke er et bestemt fonem, men derimod et bestemt *træk* som er karakteristisk for flere fonemer. Nøjagtigt dette er der tale om her. Det er som om selve de læberundende vokallyde får en særlig udtryksnuance der på en eller anden naturlig måde forholder sig til det dystre indhold i teksten. Der sker rent fonetisk det at læberundingen skaber et rum *foran* læberne der tilfører vokalerne en ekstra ”formant” ud over de to der skaber karakteren af de fleste andre vokaler (en formant er en tone der ca. har et bestemt svingningstal). En rundet vokal, f.eks. *y*, er af denne grund mere klangfuld at synge på end den tilsvarende urundede, *i*. Desuden er de primære (dybeste) formanter i

den rundede vokal lidt dybere end de tilsvarende i den urundede. (Bemærk for resten at ord som *dyster*, *gys* og *gru* alle har rundede vokaler på dansk.)

Der er også andre eksempler på lyde eller lydcombinationer med markante fællestræk der optræder ekstra tæt. I anden halvdel af strofen får vi en del "knurrende" konsonantcombinationer med *gr*, *dr*, *kr*, *gr* i *brusande*, *Dödgräfvaren*, *druftva*, *kryster*, *Grafsten*. De rundede vokaler fortsætter også her, og så har vi et hvislende eller spyttende *st* i *kryster*, *Grafsten*, *Syster* samt omvendingen *ts* i *Movitz*.

Hvordan er virkningen? Den berømte sprogforsker og litteraturteoretiker Roman Jakobson skrev, sammen med Linda Waugh, dette i bogen *The Sound Shape of Language*: "I poesi udviser sproglydene spontant og umiddelbart deres egentlige semantiske funktion" (1979, 222). De mener noget i retning af at et iboende, naturligt potentiale i lydene bliver aktueliseret og kommer frem til overfladen. Sprogets forskellige lyde er nemlig naturligt egnede til at forbindes med visse indholdsstørrelser snarere end med andre, og det potentiale kommer til overfladen når der er mange forekomster af givne lyde eller fonetiske træk (som f.eks. rundethed) i nærheden af hinanden – især når der er noget på indholdssiden af teksten som naturligt kan forbindes med disse lyde eller træk. Det er ikke sådan at bestemte lyde "betyder" noget ganske bestemt; de har et betydningspotentiale som er bredt og diffust – men f.eks. passer rundede vokaler bedre til død og mørke end til liv og lys. Når de derfor kobles med den slags indhold, kan tilhørerens hjerne spontant og på egen hånd gå i gang med at overveje *hvorfor* det er sådan, og *hvilke* for specifikke betydningsnuancer de følger til det som ordene semantisk betyder.

Det er et fænomen der minder om filmmusik, hvor der også sker koblinger mellem indholdsstørrelser (det som fortælles af billederne og dialogen) og den underlagte lyd (musikken). Tænk f.eks. på den musik der spilles når vi ser hobbitternes Herred i *Ringenes Herre*-filmene (eller når der tales om Herredet eller hentydes til det på anden måde); det er en musik med bestemte temaer, harmonier, en bestemt instrumentation, m.v. – men hvorfor passer *denne* musik, med alle dens kendetegn, netop til *dette* indhold, og hvad er det for betydningsnuancer den følger til det som billederne, dialogen osv. fortæller? Alle filmseere véd jo at musikken følger utrolig meget til de scener den ledsager; men meget ofte er det

umuligt at sige præcist og udtømmende *hvad* den føjer til. Og netop denne diffuse karakter, åbenheden og udtømmeligheden i musikkens betydningsindhold er med til at gøre oplevelsen af filmen langt rigere og mere fascinerende. Det gælder både i film, i opera og også i ”absolut” musik (dvs. ren instrumentalmusik uden ord eller andet defineret indhold).

I et digt som FE 81 kan lydsiden betragtes som analog med musikken i en spillefilm eller en opera. Dens funktion er at sætte en mængde kognitive og følelsesmæssige associationer i gang i tilhørernes hjerner. Tæt forekomst af visse fonetiske træk og lydcombinationer kan starte denne proces. F.eks. sættes man i gang med uvilkårligt at lede efter indholdsnuancer i passagen med de mange rundede vokaler, en eller anden semantisk fællesmængde, som selve lyden af disse vokaler kan forbindes med – svarende til at visse musikinstrumenters klang naturligt synes at have en udtryksfuldhed der går i en bestemt retning, uden at man dog præcis kan sige hvad der er det sproglige synonym til det der udtrykkes. Det er netop det der gør lydvirkninger i poesi fascinerende: Det er som om lydene selv får en indholdsside, man kan bare ikke præcis sige hvad den er.

Og lydspillet, bl.a. med de rundede vokaler, fortsætter i strofe 2. ”Ach längtansvärda och bortskymda skjul” – det attråværdige og overskyggede skjul er ”benhuset” på Maria-kirkegården på Södermalm. Et benhus er en bygning hvor kirkegårdsgraverne kan opmagasinere de gamle knogler og kranier som de graver op af jorden når de anlægger en ny grav. ”Där Tid och Döden en skönhet och ful / Til et stoft förenar!” Tiden og Døden er med stort her, de bestemmer hvor vi skal hen: ned i jorden og så mødes i benhuset med de andre knogler, hvor skønne og grimme (stavet med lille begyndelsesbogstav) bliver til ét støv.

Fra barok til tvetydighed

Så vidt kan man godt følge den entydige Metal-udlægning af sangen som dødens triumf, med jord og mug og knogler. Og sådan kunne et digt fra 1700-tallet godt være – men måske især hvis det var fra århundredets

første halvdel. Man bruger ofte betegnelsen ”barok” om kunst frembragt fra engang i 1600-tallet frem til ca. 1750. Hvis vi ser bort fra periodens største genier som f.eks. Johann Sebastian Bach (der netop døde i 1750), var det en tid hvor hvert enkelt kunstnerisk artefakt typisk anslog en meget entydig tone. Det kunne ske med maksimal og virtuos udtrykskraft – eller med enkelhed og jævnhed. Et eksempel er et andet berømt kirkeårdsdigt, Thomas Grays ”Elegy Written in a Country Churchyard”, skrevet i 1740’erne. Her sørger Gray ved solnedgang over de døde på en landbykirkegård. De var ikke store og berømte, men almindelige mennesker uden kendte navne. Store folk kan med fordel huske på at de skal i jorden nøjagtig som små. Og i døden er der ingen forskel (et tema som også Bellman spiller). Måske kunne de ukendte i gravene i landsbyen være blevet til store digtere eller politikere – hvis de blot var blevet opdaget. I hvert fald fortjener disse jævne mennesker at digtet ærer deres minde.

Men Bellmans sang er skrevet lige før 1790. Meget er sket, ikke kun revolutionerne i Amerika og Frankrig. I musikken har vi især takket være Haydn fået ”sonateformen”, der spiller på at en sats har (mindst) to temaer, som ofte er meget kontrasterende, også i toneart, men som gerne forsones til sidst, typisk ved at nu de begge optræder i samme toneart (den vi startede i). Bellmans sang er samtidig med Mozarts sidste og mest fantastiske værker. Man bruger undertiden begrebet ”rokoko” om denne tid. Hos Bellman såvel som hos Haydn og Mozart kan man ikke med sikkerhed vide hvad man skal vente sig. Entydighed bliver ofte foregivet – og så pludselig dementeret med overraskende effekter. Et digt eller en musikalsk sats kan ikke længere påregnes at udtrykke én gennemført stemning. Vi har i de første to strofer af Bellmans sang har hørt en tungsindig, tyngtet, klangmættet, ærbødig, poetisk stil, som om anbringelsen blandt de døde er noget at længes mod, en transcendens til en anden tilstand hvor al menneskelig kævl og møje er forbi – som i megen barokpoesi. Det er stedet hvor selv den væbnede uven fromt knækker sine pile. Men i næste strofe bliver der pludselig vrænget, og den løvklædte kantor der ”helliger” stedet, ser han ikke noget latterlig ud? De ”skrålende” drenges bøn er i hvert fald umulig at tage alvorligt. Det er heller ikke religiøs fromhed der ligger i de ”rådnende” brædder på vejen op til ”templet”. Er der en uimponeret ironi i at kirken betegnes

med dette hedenske udtryk? To modstridende stemmer støder sammen i én linje i begyndelsen af sidste strofe: "Så gick til hvila, från Slagsmål och Bal, /Grälmakar Ljöfberg, din maka". Hvis man har bugt udtrykket "gik til hvile", er det bestemt ikke forventet at man fortsætter med "fra slagsmål og bal" – eller at man siger "du glør tilbage".

Den gennemførte tvetydighed i ordene modsvares af melodien, der ikke kendes andetsteds fra og måske er skrevet eller i hvert fald bearbejdet af Bellman selv. Allerede satsbetegnelsen "Andantino" er tankevækkende. Hvis denne sang er en art begravelsesmarch – og selve rytmen i melodien passer perfekt til sådan én – så havde det været naturligt at tempoet højest var angivet var angivet som "Andante" (gående) eller – mere almindeligt – som "Adagio" (i Beethovens 3. symfoni fra 1804 er der en sørge- eller begravelsesmarch i det yderst langsomme "Adagio assai"). Men hos Bellman står der *Andantino*, altså noget der er hørbart lettere og mindre langsomt end andante. Det er en begravelsesmarch der samtidig dementerer sig selv og måske gør nar af sig selv.

Melodien bevæger sig, uanset hvilket tempo man vælger, i en meget tydeligt gående 4/4-takt og ligger solidt i mol i de første fire linjer. Den er oprindeligt noteret i a-mol, hvilket bevirker at sangstemmen skal umanerligt højt op til det a der ligger en oktav over kammertonen; kun meget lyse og trænede tenorer og sopraner formår at gå så højt – den høje tone kommer første gang på "til" i "til grus og klutar". Har Bellman mon villet at digtet, når det blev sunget, skulle have noget grotesk og skingert over sig? Det høje a ville mange syngende herrer op i hylende falset, hvilket ville risikere at lyde ganske latterligt. Det ville være en effekt som kunne lede tanken hen på et kendt slagnummer fra stort moderne korværk, "Den stegte svanes sang" fra Carl Orffs *Carmina burana* fra 1937 (der er baseret på verdslige middelalderlige vagant-viser). I linje 5 er melodien skiftet over i den parallelle dur (i originaludgaven er det C-dur); det er et øjeblik hvor man kunne forvente at *nu* kommer det glade element, et *Carpe diem*-budskab eller "Lad os drikke" – men allerede i linje 6 vender vi tilbage til mol, skønt det havde været muligt at fortsætte i dur et stykke endnu, og teksten taler nu om Karon, færgemanden der sejler os over til dødsriget. Både *carpe diem* og *memento mori* er hyppige *topoi* i 1600- og 1700-tallets digtning – nogle forskere mener at de enorme

dødstal i forbindelse med religionskrigene i Europa har understøttet denne tendens. I hvert fald, når ”dødsgraveren” til overflod tre gange har kastet jord på os, så ”kryster du ikke din drue mere”. Denne sætning, der er en højpoetisk figurativ (synekdochisk) udtryksmåde for at drikke, er stilet til Bellmans alter ego, Movitz; men hvad for en konklusion skal den tjene som argument for? Ikke den trodsige opfordring til glemsel og druk som man kunne vente, men derimod til at sætte en ”gravsten over vor søster”.

Uforløst tørst

Hvis vi stadig er opmærksomme på tekstens lydside, kan vi også opfange at vi fonetisk så at sige er kommet over i en anden toneart. I tredje strofe havde vi stadig mange af de samme lyde som i de første strofer, derunder de rundede vokaler i ”Storklockans *dön*” og i ”*Löf*vad står Cantorn i *pör*ten” og i ”Gässarnas *bön*” og den ”griftpryddas (gravsmykkede) stad” med ”Rösors *guld*nade blad” (roser der visner og skal forgå som alt levende, er en klassisk *topos*) – men samtidig er det nu blevet sådan at rimordene (som jo er de mest markerede ord i hver linje) klinger med den åbne vokal *a* (*stad*, *blad*, *rad*). Og det bliver helt udtalt i sidste strofe, hvor rimordene er *Bal*, *maka*, *smal*, *tilbaka*, *dag*, *lag*, *befalla*, *jag*, *alla*. Lutter ord med det dybe, åbne *a*. Den lyd kommer bare man åbner munden højt og synger. Roman Jakobson (1941) anser denne vokal for at være den mest elementære, man kan sige den mest almenmenneskelige – alle sprog har den, og der er en stærk tendens til at man forbinder den med farven rød (og de rundede vokaler *o* og *u* i øvrigt med mørke farver). Det åbne *a* er potentielt lystbetonet som et trompet-trattera eller måske et hurra. Sangere går meget op i om de får denne sonore lyd at synge på. Folkesangeren Pete Seeger har fortalt at han, dengang han overtog sanegn ”We Shall Overcome” og gjorde den berømt, netop valgte at synge *shall* frem for det oprindelige *will* fordi det lå mere klangfuldt i munden.

Også sidste strofe af Epistel 81 er klangfuld på denne meget mere trodsige og nærmest bralrende måde. Vi har virkelig skiftet tonalitet. Resultatet er ikke en ny entydighed, men kompleksitet, tvetydighed.

N: 81.

Andantino

Märk hur vår skugga märk Mo-vitz, mon Frantz om et
 märker sig Su-tar, Hur Full och Røp i Skäf-veln den där,
 Byts till grus och klu — tar. Vin-kar Charon från sin
 brus-fan-de älf, Och tre gånger sen Dö-gräf-vä-ren själf,
 Mer du din drufva ej kry — ster. Där-fö-re Mo-vitz kom
 hjälp mig och välf Gräff för öf-ver vår Sy — ster.

billedtekst

Digtet slutter så at sige på en uopløst akkord – det vil i musikteorien sige en akkord der normalt ikke kan være afsluttende, men som derimod lægger op til en afsluttende akkord (der bare ikke kommer). Vi, Bellman og hans venner, er blevet forladt af vor veninde, der nu er død, hende som serverede os drikkevarer på stamkroen – hvad kunne slutningen være på det? Den kunne være at vi skalmøde hende igen i det hinsidige – men nej, det siges der absolut intet om. Eller den kunne være at vi altid vil mindes hendes gode egenskaber – vi skulle jo (i overført betydning) forme en gravsten over hende ifølge strofe 1; men det siges der heller ikke spor om her til sidst. Eller vi kunne få en morale med reprise af det faste tema om at livet er kort og usselt – men også den udebliver. Det hedder bare her til slut at alle lystige lag nu er forbi her på stamkroen. Og at hun var tørstig (altså at hun drak en hel del – det plejer man ellers ikke at høre i gravtaler) – og at vi *alle* er tørstige. Dét er jo så at sige en akkord i en anden toneart end vi lagde ud med, og den lægger op til en anden slutning end den prædiken der lod til at være i vente fra starten; nu kan vi så *vi* forvente en slutning om temaet ”lad os drikke” – men ikke engang den får vi. Vi ender med den uforløste, utilfredsstillede tørst.

Man kunne forestille sig en musikalsk analogi til dette forløb: en sang der begynder i dyster c-mol, vender rundt i Es-dur et øjeblik, tilbage i c-mol, og så lige før slutningen pludselig over i e-mol (dette bratte skred to toner op er det samme som Ravels berømte *Bolero* slutter med) – men i sidste øjeblik bliver der så stanget en H7-akkord ud, der, som dominantseptimakkord til E er den typiske ledeakkord til en slutning i E-dur eller e-mol. Men dér slutter sangen så, næsten fjernt fra c-mol som noget kan være, og på en virkelig cliffhanger som bare råber på at blive forløst og ikke bliver det.

Selvmodsigende udsigelse

Hele vejen igennem er der også kompleksitet på forskellige andre måder. Således er digtets *udsigelsessituation* meget speciel – og selvmodsigende. I teksten henvender jeg’et (Bellman) sig dels til sin gamle kammerat, den

invalide soldat og spillemænd Movitz, der optræder i mange af Bellmans sange, dels til brokkerøven Löfberg ”i Sterbhuset vid Danto bommen”, og ham skal hele sangen også tænkes henvendt til – idet vi skal tænke os at sagen er digtet ved graven. Men dertil kommer at digtet så oveni er dedikeret til doktor Blad, en anden af Bellmans venner, der i hans sene år var læge for ham og hans familie. På den måde samler digtet egentlig en hel gruppe af venner og så at sige ryster hele gruppen sammen i et solidarisk fællesskab over for døden.

Og hvordan skal man egentlig forstå at sangen er ”digtet ved graven”? Det kan næppe være tilfældet i bogstavelig forstand. Hvis Bellman har været sammen med sine venner ved den begravelse der skildres, er det svært at forestille sig at han har kunnet koncentrere sig om samtidig at digte disse fire kunstfærdige strofer, hvor alle rim og rytmer er på plads, inde i hovedet – og at skrive dem ned har der i hvert fald næppe været lejlighed til. Man skal snarere forestille sig at digtet skal foregive at være en ytring fra Bellman til hans ven Löfberg (og de andre venner der er nævnt) i selve den situation det handler om: begravelsen af Löfbergs kone. Sangen taler i nutid om at klokkerne klemter og kantoren står i porten, mens den sortklædte række snor sig hen mod kirken, osv. Og alt dette sker ”i dag” hvilket er et ”deiktisk” udtryk, dvs. et som forudsætter noget i sin konkrete fysiske kontekst for at det kan få en klar betydning. Det samme kan siges om brugen af ord som *du* og *vi* og *denne* og flere andre: De får normalt kun en bestemt betydning i kraft af de siges til eller om nogen eller noget som er til stede i den fysiske kontekst – hvilket indebærer at de forudsætter at denne kontekst er til stede. Der er også bydeformer af verber, samt andre direkte henvendelser til omtalte personer, som f.eks. de aller første ord ”Märk”, henvendt til Movitz – en sprogform der normalt ville forudsætte at Movitz var til stede. Det hele ender med at ”Vi ä torstiga alla”. Sangen foregiver altså at være noget som Bellman ytrer til nogle af sine venner i selve den situation den handler om. Man kan da også godt forestille sig at nogle af de linjer den indeholder, kunne være ytret under selve begravelsen, f.eks. der hvor Bellman i sidste strofe siger: ”Så gick til hvila, från Slagsmål och Bal, / Grälmakar Löfberg, din maka”. Men nogle af de andre linjer kan man ikke ret godt forestille at Bellman har sagt mens begravelsen fandt sted – det ville have været meget upassende

at en deltager i begravelsen skulle udsige en masse beskrivende sætninger om døden og sceneriet i en situation, hvor deltagerne typisk forventes at forholde sig tavse og tungsindige. Det gælder nok især strofe 2 og 3. Alt i alt kan digtet altså hverken tænkes at være skrevet ved graven eller udsagt eller digtet ved graven, skønt dele af det klart foregiver at være replikker sagt i denne situation.

Denne art modsigelse er kendetegnende for mange digte skrevet i det sene 1700-tal og især i 1800-tallet: de foregiver at være ytringer talt ind i en samtidig situation som de tillige beskriver, selvom de på den anden side umuligt kan være det. Men hvad er da funktionen eller virkningen af dette greb? Det er vel noget i retning af at den der hører eller læser digtet eller synger med på det, i højere grad får en følelse af at være til stede i den situation der omtales. Den er ikke bare malet op som noget man levende forestiller sig; sangen forudsætter i kraft af selve sin ordlyd at denne situation faktisk *finder sted* omkring selve ordene, altså at de er en ytring *i* situationen og ikke bare *om* den – hvilket også ville betyde at digtets modtager (den der læser, lytter, fremfører digtet i oplæsning eller sang) faktisk var med i denne situation. Den mærkeligt selvmodsigende udsigelsessituation trækker så at – fiktivt – sin modtager ind i en situation og et fællesskab.

I det hele taget har denne analyse fokuseret på hvad denne sang ”gør” ved den sin modtager – den som lytter til den, læser den eller fremfører den. Det kan man kalde en retorisk tilgang – den handler om hvad de litterære tekster (her en sang, altså en ”multimodal” helhed af tekst og musik) *gør* ved, eller *for*, sin læser/lytter. Analysen prøver ikke at parafrasere hvad sangen ”siger”, altså hvad der er dens budskab eller livsfortolkning. Det er nemlig en problematisk vej at gå for den der forstå hvad der er kunstneriske artefaktens funktion og værdi. At man ikke kan oversætte en sang til et budskab eller udsagn som man kan fortolke ud af den, er måske lettere at forstå her end når det gælder en tekst der kun består af ord – for en sang er jo samtidig et musikstykke og er derved nært beslægtet med et stykke musik uden ord. Og i sådan ét er det oplagt at der ikke kan være tale om at oversætte musikken til et udsagn – men det er på den anden side klart at den *gør* noget for eller ved den der bruger sin tid og andre knappe ressourcer på at lytte til den.

Hvis man vil sætte denne sang, og det den ”gør” for sine lyttere, i relation til nøglebegreber i nyere litteraturvidenskab, kunne man måske nævne Mikhail Bakhtins tanker om ”karnevalsk” litteratur. Som sovjetisk undersåt under Stalin fandt han det nærliggende at forstå først Dostojevskij (1928, eng. 1984) og derpå Rabelais (1941, eng. 1965) som forfattere hos hvem man kunne møde kompleks, flertydig, selvmodsigende, flerstemmige tekster – tekster der undergravede entydighed og ensretning, som blandede alt det der ikke måtte eller kunne blandes (eller nævnes), og som vendte ting på hovedet og tillod sig det bespottelige. Her fandt Bakhtin en forbindelse mellem sakrosankte forfattere og folkelige karnevalsskikke og -tekster fra middelalder og renæssance.

Digte som overlevelsesudstyr

Man kunne også vende tilbage til Kenneth Burkes idé om litteratur og andre ”symbolske handlinger” som ”equipment for living”. Det er jo egentlig ret åbenlyst når man ser hvor vigtig musik kan være for mennesker – ikke kun for den der mest lytter til Mozart og Bach, men også den der hører Black Metal eller Doom Metal i en stor del af sine vågne timer. Forestillingen om at vi bruger tekster og andre artefakter – både litterære og alle mulige andre – som redskaber til at komme overens med vor livssituation, i en art ritual eller *katharsis*-proces, løber gennem Burkes enorme, forvirrende og inspirerende forfatterskab.

Et af hans mange eksempler er Byrons digtning, der – ifølge Burke – hjalp mange til at finde en attitude de kunne leve i: “Mute Byrons (potential Byrons) were waiting in more or less avowed discomfiture for the formulation of Byronism, and when it came they were enchanted. ... the symbol being so effective, they called the work of Byron beautiful.” (1931, 58) En forfatter kan på den måde, mener Burke, skaffe både sig selv og sine læsere “a vocabulary to a situation (stressing such ways of feeling as equip one to cope with the situation)” (108); digte, sange eller hvad det nu er, bliver på den måde for brugerne “appropriate symbols for encompassing a situation”. Et digt eller livsbillede kan appellere ved, som en betegnelse

eller definition, at "give simplicity and order to an otherwise unclarified complexity. It provides a terminology of thoughts, actions, emotions, attitudes, for codifying a pattern of experience"; det er en art idealisering som består i "the elimination of irrelevancies" (1931, 154). Det lærer os intet nyt som vi ikke vidste i forvejen, men det giver en samlende form til det ulideligt formløse i en typisk menneskelig situation. På den måde er det "equipment for living".

Citeret litteratur

- Bakhtin, M. M. 1984 (1928). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. M. 1941 (1965). *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Burke, Kenneth. 1931. *Counter-Statement*. Berkeley: University of California Press.
- Burke, Kenneth. 1941. *The Philosophy of Literary Form: Studies in symbolic action*. Berkeley: University of California Press.
- Jakobson, Roman. 1941. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Uppsala: Almqvist & Wiksells.
- Jakobson, Roman, & Linda Waugh. 1979. *The Sound Shape of Language*. New York: Harvester Press.
- Kock, Christian. 2008. *Retorisk poetik*. Åstrop : Retorikforlaget.
- Kock, Christian. 2012. *Ordets magt : Retorisk tænkning der holder, 1: før 1900*. Frederiksberg : Samfundslitteratur.

Noter

- 1 http://www.youtube.com/watch?v=yaM_0PGmqGc
- 2 <http://www.youtube.com/watch?v=ubjZ54Z16vM>
- 3 <http://www.youtube.com/watch?v=c48ND2JUdJw>
- 4 <http://www.youtube.com/watch?v=yn5m4rrTjHc>
- 5 <http://www.youtube.com/watch?v=SAjctga1DhY>